

GOETHES KRITIK DES DICHTERS

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Georg Gerster
von Winterthur

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. E. Staiger

Benziger & Co. AG. Einsiedeln · Für Artemis-Verlag Zürich

1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

GOETHES KRITIK DES DICHTERS

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Georg Gerster
von Winterthur

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. E. Staiger

Benziger & Co. AG. Einsiedeln · Für Artemis-Verlag Zürich

1954

TEILDRUCK

DIE GANZE ABHANDLUNG IST UNTER DEM TITEL
«DIE LEIDIGEN DICHTER»
IM ARTEMIS-VERLAG ZÜRICH ERSCHIENEN



ALEKTO

«Versöhnt man sich, so bleibt doch etwas hängen.»

«Faust», V. 5368

GERÜSTET zum «Schauderfeste» der «klassischen Walpurgisnacht» überblickt die thessalische Zauberin Erichtho die pharsalischen Felder, seit Cäsars und Pompejus' Entscheidungskampf ein welthistorisches Lokal. Und an dieser Stelle, wo Goethe auf dem Kothurn feierlicher jambischer Trimeter zu einem seiner größten dichterischen Triumphe schreitet, werden durch Erichthos Mund die Dichter gemaßregelt und als «leidig» an den Pranger gestellt:

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verlästern . . . Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel . . .⁶

Dankbar nehmen wir die Auskunft entgegen, die uns die Faustkommentare geben: Goethe las anfangs April 1826 das Epos «De bello civili» eines gewissen M. Annäus Lucanus, der mit der thessalischen Hexe recht unglimpflich verfuhr und sie als eine «wahre Furie», «ein vampyrisches Scheusal» schilderte: «daher der Protest». So Erich Schmidt in seinen Erläuterungen zum vierzehnten Band der Cottaschen Jubiläumsausgabe, S. 335.

Es versteht sich, daß der damit aufgehellte Anlaß dieser Stelle niemals ihre Erklärung sein kann. Für eine bloß historische Reminiscenz ist ihr stilistischer Stellenwert innerhalb des Ganzen zu groß: die Klage ist schon durch die Tatsache ausgezeichnet, daß sich Erichtho gewissermaßen parenthetisch, jedenfalls mit fühlbarer Animosität zu ihr unterbricht («. . . Endigen sie doch nie in Lob und Tadel . . .»). Außerdem ist der Einzelfall des M. Annäus Lucanus in der Verallgemeinerung «die leidigen Dichter» aufgegangen, wobei im Sprachgebrauch des alten Goethe dieses «leidig» entschiedene Abwehr, mehr als nur ärgerlichen Tadel oder gar

bloß augenblicklichen Mißmut ausdrückt. Dasselbe Beiwort erscheint etwa für Phorkyas-Mephisto: «das leidige Bild»⁷.

Es mag bei dieser Gelegenheit dienlich sein, der Machtfülle zu gedenken, die Goethe für den Dichter in Anspruch nahm. Denn die Stellung der Klägerin läßt darauf schließen, daß die Beklagten, die «leidigen Dichter», durchaus ernst zu nehmen sind.

Von der Macht des Dichters

Aus Hamanns und Herders Schriften und aus der umgreifenden Begeisterung einer Generation, die sich durch deren Werke von der Diktatur der Vernunft und der Anbetung der Nützlichkeit zu einer rein ästhetischen Bildung befreit sah, waren dem Dichter der Goethezeit von Anbeginn an Dignität, Selbstgefühl und ihrer selbst bewußte Macht zugefallen. Sie lassen sich als dithyrambischer Preis in jenem Gespräch ablesen, das Wilhelm Meister nach seiner Genesung mit Werner führt, der für solches Schwärmen nur Kopfschütteln aufbringt. Der Dichter erscheint in Wilhelms Worten zugleich als «Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen». Die Großen der Welt suchen seine Nähe und Freundschaft, und die Himmlischen selber verdanken ihr Dasein seinem Gesang. «Der Held lauschte ihren Gesängen, und der Überwinder der Welt huldigte einem Dichter, weil er fühlte, daß ohne diesen sein ungeheures Dasein nur wie ein Sturmwind vorüberfahren würde. . . Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns hernieder gebracht, als der Dichter?»

Dieses emphatische Dichterlob gehört deutlich in die geistige und stilistische Haltung der «Theatralischen Sendung»⁸. Dem Dichter, der sich im Sturm und Drang von dem bürgerlichen Beruf des «prodesse . . . aut delectare» ins soziale Nichts bloßen Selbstausdrucks befreit sah, mußte eine neue Bestimmung gefunden werden. «Ich wollt», schrieb Goethe am 26. April 1774 an Lavater, «ich hätt eine höhere Idee von mir und meiner Bestimmung, so wollt ich weder meine Handlungen *Amusements* nennen, noch mich statt zu handeln *amusieren*.»⁹ Der Ansatz zur Umschreibung dieser «höheren Idee» wird im Ur-Meister geleistet. Bemerkenswert

bleibt aber, daß Goethe das Dichterlob der «Theatralischen Sendung» in dem ganz und gar unschwärmerischen Klima der «Lehrjahre» stehen ließ.¹⁰ Auch in der reifen Konzeption des Romans tafelt der Dichter mit den Himmlischen und sitzt, wie es außerdem in den «Lehrjahren» heißt, «im Rat der Götter».

Gewiß, von dem ganz unkritischen Verständnis des Dichters als des Götter- und Menschenfreundes bis zu Erichthos «leidigen Dichtern» ist ein schönes Stück Weg: doch hat es Goethe nicht zurückgelegt, indem er an der einmal für real erkannten Macht des Dichters Abstriche vornahm. Nur durchdrangen wachsende Einsicht in Kunst und Natur kritisch und nüchtern auch die Gebiete, die dem Dichter damals fast rauschhaft zugeeignet wurden.

Entschieden terre-à-terre sprechen in Goethes Werk viele Bemerkungen von der Machtfülle eines Dichters. Corneille wird gelobt, weil von ihm eine Wirkung ausging, die fähig war, Helden-seelen zu bilden.¹¹ Zustimmend zitiert deshalb Goethe das Adelsdiplom, das Napoleon Corneille ausstellen würde, lebte dieser noch: «S'il vivait, je le ferais Prince!»¹² «Töchtern edler Geburt» empfiehlt das dreizehnte Xenion polemisch-ironisch ein bestimmtes Buch, «um zu Töchtern der Lust schnell sich befördert zu sehn».¹³ Dem Liederdichter Béranger wird zauberische Gewalt über Millionen Menschen zugestanden, die «im Umgange mit diesen anmutigen Geistern gewöhnt und genötiget» werden, «selbst edler und besser zu denken».¹⁴ Und der Kanzler von Müller berichtet eine «seltsame Unterredung (Goethes) mit Lord Byron, der ihm den durch seinen Werther angerichteten Schaden vorwarf». Massiver als in der Antwort Goethes hat sich die konkrete Macht des Dichters kaum einmal gesehen. «Wie viel tausend Schlachtopfer fallen nicht dem englischen Handelssystem zu Gefallen, entgegnete der Dichter (Byron) noch derber; warum soll ich nicht auch einmal das Recht haben, meinem System einige Opfer zu weihen?»¹⁵

Die Macht des Dichters wurde bisher an seiner Wirkung abgelesen. Die Frage nach ihrem Wesen und ihrer Legitimation wird, sobald sie aus dem schwärmerischen Stadium tritt, die Frage nach seiner Sprache.

In diesem Zusammenhang Goethes Sprachauffassung in ihrer Gesamtheit darzustellen, ist durchaus über dem Ziel unserer Untersuchung. Immerhin ist es geboten, einige ihrer wichtigsten Erkenntnisse zu würdigen, weil in ihnen der Dichter bei seinen intimsten Werkstattgeheimnissen angetroffen wird. Daß manche dieser Einsichten in das Wesen der Sprache sich modern genug anhören und mit den fruchtbaren Gesichtspunkten wohl vereinbar sind, die von Ballys Linguistik und Heideggers Sprachphilosophie angeboten werden, dient einmal mehr der Bewunderung für Goethes unerschöpfliches Ideenarsenal.

Man hat sich zunächst noch einmal des Gesprächs zwischen Wilhelm und Werner zu erinnern und an Wilhelms begeisterten Ausruf: «Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns herniedergebracht, als der Dichter?»¹⁶ Was auf der Stufe der «Theatralischen Sendung» kaum ad litteram zu verstehen ist, muß auf derjenigen der «Lehrjahre» schon buchstäblich aufgefaßt werden. Im «Vorspiel auf dem Theater» heißt es aus dem Munde des Dichters: «Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? / Des Menschen Kraft im Dichter offenbart.»¹⁷ Durch die Kraft der unvergänglichen Poesie erhält der Olymp für uns sicheren Bestand, der Dichter «vereinet Götter», er weist ihnen den gehörigen Platz an. In einer der priapischen Elegien bittet der Gott Priapos den «redlichen Künstler», ihm durch seine «Bemühung» unter den Göttern den Platz gewinnen zu helfen, «der mir und andern gebührt. / Wer hat Jupiters Thron, den schlecht-erworbnen, befestigt? / Farb und Elfenbein, Marmor und Erz und Gedicht.»¹⁸

Wie ist diese Gewalt des Dichters, die bis unter die Götter reicht, zu verstehen? Doch zunächst einmal auf banale Weise so, daß der Dichter das mythologische Fabelwesen erfindet oder mit neuen Zügen ausstattet; es ist damit also ein rein ästhetisches Mythenerfinden gemeint, wie es durch ihre jüngsten Ergebnisse die Homerforschung anzunehmen gezwungen ist. Dann aber ist damit an das ungleich tiefsinnigere Ereignis gerührt, in dem der Dichter durch Nennen der Götter sie erst erschafft und mit ihrer Herrlichkeit bekleidet.

«Ein Name ist nichts Geringes.»¹⁹ Panthalis drängt sich zu Helena, der schönsten Gestalt, mit den Worten: «Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will, / Gehört den Elementen an, so fahret hin!»²⁰ «Sich einen Namen machen» – noch der geläufige Sprachsinn einer banalen Redewendung bewahrt die Erinnerung an das lebensstiftende Ereignis, welches in der Namengebung sich vollzieht. Die mittelalterlichen Dichter, ein Chrétien de Troyes oder der Verfasser des «Ruodlieb» etwa, kennen die Namengebung als die Mannwerdung ihrer Helden. Im dichterischen Nennen wird Dasein gestiftet. «Was bleibet aber, stiften die Dichter.» (Hölderlin, «Andenken») Die sich keinen Namen erwarben, die Choretiden, zerfallen als Najaden und Dryaden in die Elemente. Nun hat Goethe sein Leben lang in den Elementen den Inbegriff des Gestaltlosen und damit Undichterischen gesehen: ein indirekter Hinweis also, wieviel an lebenspendenden Möglichkeiten er im Wort des Dichters fand. «Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod», wird in «Euphrosyne» gesagt. Im Schattenreiche Persephoneias schweben die Abgeschiedenen «gestaltlos», «vom Namen getrennt», umher. «Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet, / Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.»²¹

Schöpferische Sprache als symbolischer Akt

Nochmals fragen wir uns: wie ist das zu verstehen? Um klarer zu sehen, werden wir uns grundsätzlicher die Sprachauffassung, wie sie bei Goethe entgegentritt, verdeutlichen müssen. Die Aufklärung interpretiert die Sprache verständlicherweise von ihrem Gemeingeist aus: «Sprache» ist das System von Zeichen, das in der Gesellschaft die Kommunikation verbürgt. Der Dichter zeichnet sich durch die Fertigkeit aus, mit welcher er, Teile der vorgefundenen Schöpfung «nachahmend», diese ebenfalls vorgefundenen Sprachzeichen organisiert. Mit Klopstock aber, mit Herder und der Ausdrucksästhetik des Sturm und Drang wird die Sprache expressiv: ihre Quelle ist das eine Gefühl, zu dem sich das Konzert der Sinne erhebt wie die Instrumente eines Orchesters zu dem gewaltigen Finale einer Symphonie. Kein Zweifel, der junge Goethe

war von dieser Herderschen Lehre, nach der sich Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib verhalten, «erschüttert» (Fritz Strich). Dem Ausdrücke zuweilen recht flegelhafter Gefühle, deren sich die Stürmer und Dränger rühmten, konnte die Sprache nicht bilderreich genug sein.

Doch Goethe mußte sich, seinem Lebensgesetz getreu, das ihn in der Revolution seiner Generation nicht nur zu ihrem mächtigsten Wortführer, sondern auch zu ihrem ersten bedeutenden Kritiker machte, rasch von der Herderschen Sprachauffassung wegbewegen. Nach Kestners Zeugnis pflegte er zu sagen, daß er sich zwar gegenwärtig nur uneigentlich, das ist metaphorisch, ausdrücken könne: wenn er aber älter werde, hoffe er die Gedanken zu denken und zu sagen, wie sie wären.

Diese Eigentlichkeit der Sprache hat der klassische Goethe erreicht: ihm ist die Sprache nicht mehr Ausdruck eines hinter oder vor ihr liegenden Geschehens, sondern selber Geschehendes. «Das Gedichtete behauptet sein Recht wie das Geschehene», schreibt Goethe am Jahresende 1809 an C. F. von Reinhard.²² Ein andermal – bei Gelegenheit der Besprechung von Hermanns Dissertation «De mythologia Graecorum antiquissima» – definiert er die «Uranfänge» der Poesie so: «das Vorhandene» wird «ahnungsvoll» ausgesprochen, «als wenn es entstünde».²³

Das Schöpferische der Dichtersprache ist damit bestimmt: «originelle Proprietät. Festhalten des Gegenstandes durchs Wort. Vermeidung abgeleiteter Tropen. Flucht vor Phrasen.»²⁴ Das real «Vorhandene» als eben entstehend ausgesprochen: das ist Macht und Auftrag des Dichters, wie ihn Goethe sieht. Die Sprache als autonomer, auf nichts außer ihr Gelegenes bezogener Akt wird damit selber «symbolisch» in jenem Sinne, wie Wilhelm Emrich in seiner kompendialen Untersuchung über «Die Symbolik von Faust II» (Berlin 1943) den Symbolbegriff Goethes faßte: als «geheimnisvolle Ursprünglichkeit», als der schöpferische Ort, «wo ständig neue ‚Ursprünge‘ mitten ins Geschichtliche eindringen» (S. 51).

Das Problem nicht nur der dichterischen, sondern auch dasjenige der undichterischen Sprache, die wie «Scheidemünze oder Papiergeld» «nur zu schnellem, augenblicklichem Verkehr» ge-

bracht wird²⁵, ist damit aufgeworfen. Ein unerhört modern anmutender Tagebucheintrag (26. Februar 1780) spricht es mit rührender Unbeholfenheit, doch mit ahnungsvollem Weitblick aus: «Die Sachen haben kein Detail, sondern jeder Mensch macht sich drin sein eignes. Manche könnens nicht, und die gehn vom Detail aus, die andren vom Ganzen. Wenn man diesen Gedanken bestimmte und ihm nachginge, eigentlich was er sagen will, nicht was er sagt, beherzigte, würde es sehr fruchtbar sein.»²⁶

Tatsächlich schaffen wir an den «Sachen», an dem «Vorhandenen» das «Detail» dadurch, daß wir ihm mit einem Vorentscheid, im Besitze eines bestimmten Koordinatensystems begegnen und je nachdem jenes oder dieses «Detail» «machen». Ein solches Koordinatensystem ist beispielsweise unser arteigenes Außenverhalten, eng mit ihm zusammenhängend das Temperament unseres Erkennens, unsere «Weltanschauung» im weitesten Sinne und – als der Brennpunkt aller dieser Möglichkeiten – die Sprache, welche uns eine ganz bestimmte Wohnung in der Welt anweist. Unschöpferische Menschen gehn vom «Detail» aus, sie übernehmen unbesehen ganze Koordinatensysteme – eben zum Beispiel die Sprache als ein erstarrtes Zeichensystem. Dieses – die Sprache als Terminologie – verfolgte Goethe zeitlebens mit bitteren Gefühlen: in der terminologischen Sprache war ja das kausale, induktive Denken der zeitgenössischen Naturwissenschaften, der «Irrtum der Newtonischen Lehre»²⁷, verwahrt, und Goethe wies deshalb immer wieder darauf hin, «wie herkömmliche Ausdrücke, woran niemand mehr Arges hat, . . . ganzen Fächern eine falsche Richtung geben»²⁸, und äußerte sich über «les imperfections des langues comme causes d'erreurs prolongées dans les opinions de l'humanité»²⁹. Es ist der Künstler Goethe, der schöpferisch Sprechende, welcher der Wissenschaft verzweifelt empfohlen hat, wieder zu Bildern im Sinne der ägyptischen Bilderschrift zurückzukehren, da mit Worten nicht viel zu erreichen sei³⁰.

Man begreift nun, was es heißt: neben Farbe, Elfenbein, Marmor und Erz habe das «Gedicht» «Jupiters Thron, den schlecht-erworbnen befestigt»; der Dichter sitze «im Rate der Götter»; «Zeus wurde erst durch das olympische Bild vollendet»³¹.

Es heißt nicht, daß der Dichter den Gott mit lobenden, wohl-tönenden epitheta ornantia auszeichnet: solche Tätigkeit wäre kaum mehr als eine höhere Form von publicity. Auch geht es nicht um die bekannte Namensmagie und -mystik, wie sie die Roman-tik betrieb: «Die irdischen Dinge haben wir in unserer Hand, wenn wir ihren Namen aussprechen» (in den «Herzensergießun-gen»).

Im Nennen des Dichters ereignet sich der Gott: das «Ewige», der «Ursprung» dringt in die Geschichte ein. Die Geschichte hält in der dichterischen Namengebung für die Spanne eines schöpferi-schen Augenblicks den Atem an, um das «Ewige», das Zeitlose, das «Wesen» zu empfangen, in den Sprachleib aufzunehmen. Inso-fern der dichterische Sprachakt symbolisch ist, vollzieht sich in ihm die «lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforsch-lichen»³², das «offenbare Geheimnis», von dem Goethe in den «Maximen und Reflexionen» sagt, daß die Kunst seine «wür-digste Auslegerin» ist. Das dichterische Sprechen, als wesentlich symbolisches Ereignis, wird zum Paradox: «Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache»³³ – jenes innige Verschrän-ken von Schein und Sein, zugleich und miteinander, dem Euge-niens Doppelfrage gilt: «Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt? / Das Wesen, wär es, wenn es nicht erschiene?»³⁴

So «vereinet» der Dichter die Götter; so ist der Olymp auf seine Namengebung angewiesen: und Goethe, als Naturforscher Pan-theist, als sittlicher Mensch Monotheist, ist als Dichter «Poly-theist»³⁵, denn das «Ewige», das «Unerforschliche» muß immer wieder im dichterischen Sprechen in den Ablauf der Geschichte gehalten werden.

Bedarf es noch weiterer Worte, um darzutun, welchen Macht-zuwachs der Dichter bei Goethe gegenüber dem Poeten Gottsche-discher Prägung wie auch gegenüber dem von Herder gemutmaß-ten Ausdrucksdichter erfuhr? Wir verstehen nun, daß «das schöne Wort» «unsterblich» strebt, wie der Künstler «sterblich streb-te»³⁶; wir verstehen, wie es kommt, «daß Dichterworte / Um des Paradieses Pforte / Immer leise klopfend schweben / Sich erbittend ew'ges Leben»³⁷.

Da die Sprache «schon an und für sich produktiv ist und zwar, insofern sie dem Gedanken entgegenkommt, rednerisch, insofern sie der Einbildungskraft zusagt, poetisch»³⁸, ist der Dichter Verwalter einer persönlichen Hierarchie: «Oft adelt er, was uns gemein erschien, / Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts. / In diesem eignen Zauberkreise wandelt / Der wunderbare Mann, und zieht uns an / Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen.»³⁹ Oder, wie es in der Stanze heißt, die Goethe als Motto für «Des Epimenides Erwachen» wählte: «Der Dichter sucht das Schicksal zu entbinden, / Das, wogenhaft und schrecklich umgestaltet, / Nicht Maß, noch Ziel, noch Richte weiß zu finden / Und brausend webt, zerstört und knirschend waltet.»⁴⁰ Die Schlußstrophe des 1829 entstandenen Gedichtes «Vermächtnis» bringt das Thema auf die eindrucklichste Gleichung:

Und wie von alters her, im stillen,
Ein Liebewerk nach eigner Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf,
So wirst du schönste Gunst erzielen:
Denn edlen Seelen vorzufühlen
Ist wünschenswertester Beruf.⁴¹

Wir fühlen den Dichtern nach; die Dichter fühlen uns vor. Die Sache ist dieselbe, verschieden ist nur der Hinblick. «In dem *vor-fühlen* liegt . . . mehr; es besagt, daß der Dichter die Pfade des Gefühls bahnt, die die Menschheit früher nicht gekannt hat, auf denen sie ihm aber bereitwillig folgt.» So Emil Staiger in seinen Erläuterungen zu Goethes Gedichten.⁴²

Die Versuchung zur Maßlosigkeit

Mit der Vokabel «vorfühlen» sind wir nicht bloß zum Punkt der prägnantesten Formulierung des Themas gelangt, das uns soeben beschäftigte, sondern zugleich an eine Stelle, wo es nützlich ist, sich der «leidigen Dichter» wieder zu erinnern. In dem Maße, wie der Dichter seine Möglichkeiten erkannte, mußte sein Selbst-

gefühl wachsen. Bei dem unreifen Goethe der Leipziger Zeit klang dieses Selbstgefühl papieren und altklug, weil es nur aus der betriebsamen Vers- und Reimatmosphäre von Klein-Paris entlehnt war: «Ihr andern kleinen Mädchen könnt nicht so weit sehen, wie *wir Poeten*. Du mußt mir also glauben, daß bei mir alles recht ordentl. aussiehet, und zwar auf Dichter Parole.» (an Cornelia, 12. X. 1765)⁴³ Da war der Begriff von sich, zu dem die Generation Goethes in ihren Jünglingsjahren erwachte, schon ein anderer: wie neugeboren fühlte sie sich («sicut modo geniti infantes», 1. Petrus-brief 2,2; vgl. IV 1,227), und Goethe blickte «über den fruchtbaren Boden der unendlichen Erde» als ein zweiter Deukalion, (kongenialer) Bundesgenossen ermangelnd – «wenn einem da der Genius nicht aus Steinen und Bäumen Kinder erweckte, man möchte das Leben nicht»⁴⁴. Als dann Goethe die meisten Freiheiten des Sturm und Drang für neue Bindungen eingetauscht hatte und sich selber, in der Gravitation auf die persönliche Klassik zu, «Maß» gebot, kam niemals mehr eine Rückkehr zu dem Poeten als Nipp-sache, als einem gesellschaftlichen Ornament in Frage. Das Wort «Dichter» behielt ein für allemal die neu erworbene Dignität; es ist festzustellen, wie sich seine Würde von dem bloß Handwerklichen emanzipiert: es war möglich, daß man «dichtete», ohne «Dichter» zu sein (über Bodmer an Lavater)⁴⁵. Kurz und gut, die Voraussetzungen, daß ein Dichter die Hexe Erichtho, eine ausgesprochene Machtperson, über die «leidigen Dichter» Klage führen läßt, sind in dem Bewußtsein gegeben, das dieser Dichter von sich selber und seinem Stande hat.

Unsere bisherigen Hinweise zielten auf die Demonstration ab, daß der Dichter der Menschheit «vorfühlt». Daß die mitgeteilten Stellen aus Goethes Werk oft nicht nur darüber Auskunft gaben, welcher Machtfaktor der Dichter ist, sondern – offen oder verheimlicht – darüber hinaus, wie der Dichter seine Macht gegenüber der Menschheit einzusetzen hat, ist bis zum Augenblick mit Vorbedacht verschwiegen worden.

Es genügt vorläufig die Feststellung, daß mit der neuen Machtposition des Dichters dieser problematisch werden, daß er der Menschheit sich selber als ein ständiges Problem aufgeben mußte:

– in der Frage nämlich, wie er die ihm zugefallene Macht verwalten werde.

Mit einem Wort: der Dichter hat es als Dichter in sich, «leidig» zu werden.

Er kann seine Macht mißbrauchen. Er kann die falschen Götter «befestigen»: so scheint der Gott Priapos recht ungehalten über die Tatsache, daß die Dichter und Künstler Jupiter geholfen haben, den durch gemeine Usurpation «schlechterworbnen» Thron zu sichern. Er kann, statt den Toten einiges Leben zu gewähren, das Zerstörungswerk vollenden und mit der Kraft seines Wortes – wie der Weltgeistliche in der «Natürlichen Tochter» – dem zurückbleibenden Herzog «das geliebte Bild» tausendfach zerreißen⁴⁶, ihm «die Wonne der traurigen Erinnerung» verkümmern⁴⁷. Er kann, als Pfadfinder der Gefühle, die Menschheit irreleiten. An einem bestimmten Punkt von Werthers Entwicklung heißt es (im Brief vom 12. September 1771): «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt.»⁴⁸ Diesen lapidaren Satz hat Goethe im hohen Alter einem englischen Besucher paraphrasiert: «He spoke of Ossian with contempt and said: No one remarked that while Werther is in his senses he talks about Homer and only after he grows mad is in love with Ossian.»⁴⁹ Nachdem wir nunmehr die Macht des Dichters kennengelernt haben, werden wir diesen Satz voll verstehen: die Aufgabe der homerischen Götter- und Lichtwelt und die Liebe zu den fingälischen Nebeln und götterlosen Finsternissen Ossians ist nicht bloß – unübertrefflicher – Ausdruck für die Verdüsterung in Werthers seelischem Klima, sondern die Überantwortung des Todgeweihten an einen Dichter, dessen Lektüre ihn vollends ins Nichtabsehbare und Nichtlebbare stoßen wird.

So werden die Dichter «leidig» durch den Mißbrauch ihrer Macht. Erichtho wirft ihnen den denkbar massivsten Mißbrauch, die Verleumdung vor: sie werde von den «leidigen Dichtern» im «Übermaß» verlästert... «Endigen sie doch nie in Lob und Tadel.»

Dieser begründende Zusatz kann zweierlei heißen. Sie endigen in Lob und Tadel nie, d. h. im Lob sowohl wie im Tadel sind sie

maßlos. Doch kann er auch anders aufgefaßt werden: Sie endigen nie in Lob und Tadel, d. h. ihre jeweilige Bilanz ist gefälscht, weil sie die Gelegenheit, gerecht Lob und Tadel zuzumessen, nicht benützen, etwa in jenem Sinne, in dem der junge Goethe, auf die Leipziger Zeit zurückblickend, dankbar seinem Lehrer Oeser schrieb: «Wer unter allen meinen Lehrern hat mich jemals würdig geachtet, mich aufzumuntern als Sie? Entweder ganz getadelt oder ganz gelobt, und nichts kann Fähigkeiten so sehr niederreißen.»⁵⁰ Doch lassen wir diese sprachliche Zweideutigkeit auf sich beruhen: beide Möglichkeiten der Interpretation meinen dasselbe: das «Übermaß» der Dichter, ihre Maßlosigkeit.

Fragen wir nach den Gründen dieser Maßlosigkeit, wird uns der Bescheid: «Es ist wunderbar, ... daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will.»⁵¹ In Goethes «Novelle», in der wir diese Auskunft finden, stehen für die «unbeherrschte Kunst und Poesie» die Bilder auf dem Markt und die dramatische Erzählung des Oheims. In «heftigen Farben und kräftigen Bildern» sind auf «bunten kolossalen Gemälden» «grimmig ungeheure Tiger»⁵² gemalt: diese gepinselten Maßlosigkeiten, die in Goethes Erzählung für so viel Unglück verantwortlich gemacht werden, sind das Werk der Bänkelsänger. Und für «Bänkelsänger», die durch einseitiges «Lob» oder durch einseitigen «Tadel», statt durch kluges, abgewogenes Maß, sich um die Gunst ihres Publikums bemühen, galten Goethe auch die «leidigen Dichter», «immer Revolutionär und Sklav, die Menge aufregend, sie beherrschend, ihr dienend» (von Kotzebue und seiner «Nullität»)⁵³. Er dachte vorab an das «gestoppelte und gestückelte Wesen» des Theaters⁵⁴, an die Dramatiker, die besonders deutlich und handgreiflich das Publikum in Rechnung setzen müssen und deshalb leicht der Versuchung erliegen, ihm nach dem Munde zu reden, anstatt ihm etwas zuzumuten.

Das Verhältnis, das Goethe als Dichter, auch als Schauspieldichter, zu seinem Publikum einnahm, bietet grundsätzlich kaum Überraschendes. «Die größte Achtung, die ein Autor für sein Publikum haben kann, ist, daß er niemals bringt, was man erwartet, sondern was er selbst auf der jedesmaligen Stufe eigner und frem-

der Bildung für recht und nützlich hält.»⁵⁵ Dieser Überlegung hat er als einer Selbstverständlichkeit des schriftstellerischen Anstandes nachgelebt; sie findet Ausdruck in einer recht früh beginnenden Lust, «Versteckens zu spielen»⁵⁶, in einer Freude an der Geheimnistuerei, doch nur «se defendendo, nicht offendendo»⁵⁷. Das Publikum auf sublimen Art zum Narren zu halten, ließ er sich komplizierte Gedankengänge kosten: mit «Hermann und Dorothea» glaubte er, «den Deutschen einmal ihren Willen getan» zu haben, wenigstens «was das Material betrifft»; nun überlegte er sich, vor seiner eigenen Willfährigkeit zurückschreckend, den schon recht zynischen Spaß eines Theaterstücks, «das auf allen Theatern gespielt werden müßte und das jedermann für fürtrefflich erklärte, ohne daß es der Autor selbst dafür zu halten brauchte»⁵⁸. Soweit also bei Goethe das Verhältnis zum Publikum lediglich besonders wach, selbstbewußt und der Anlaß zahlreicher Eulenspiegeleien ist, werden wir uns in der Besinnung auf die «leidigen Dichter» kaum gefördert finden.

Eine einigermaßen überraschende Wendung nimmt dagegen die Betrachtung des Verhältnisses von Dichter und Publikum, wenn wir feststellen müssen, daß Goethe in seiner aristokratischen Zurückhaltung es als Schuld empfand, die Herzen dieses Publikums nach Dichterart zu quälen und zu erfreuen. In einem der Maskenzüge («Aufzug des Winters») tritt «die Tragödie» auf und definiert sich so: «Mit nachgeahmten hohen Schmerzen / Durchbohr ich spielend jede Brust, / Und euren tiefbewegten Herzen / Sind Tränen Freude, Schmerzen Lust.»⁵⁹ Das «spielend» wird in einem sieben Jahre später geschriebenen Brief, in dem er C. G. Voigt aus Italien auf eine unangenehme Nachricht in Sachen des Ilmenauer Bergbaus antwortet, zum Ausdruck «nach Belieben» und zu Schuldgefühlen: «Alles, was ich als dramatischer Dichter und Romanensreiber an dem Menschengeschlecht verschuldet habe, daß ich die Herzen so oft nach Belieben erfreut und gequält, das haben Sie reichlich durch Ihren letzten Brief gerochen.»⁶⁰

Goethes Widerstand gegen szenische Produktionen und gegen «tragische Romane» entsprang Bedenken gegen die Gattung selber, die er in jenem berühmten Aufsatz «Über epische und dramatische Dichtung» aus dem Hinblick des dramatischen Dichters auf einen «ungeduldig schauenden und hörenden Kreis» erklärte⁶¹. In dieser Situation ist ein Keim für das Leidigwerden des Dichters: in der Hinsicht auf ein gieriges, schau- und hörsüchtiges Publikum erliegt der Dichter der Erregung; das, insofern er maßlos schreibt, gewiß – doch vorher schon: insofern er sich dramatisch ausdrückt. Goethe, der das Fundamentale des Dramas (und des Epos) aus dem «Kreise» ableitete, an den sich dramatischer und epischer Dichter wenden, hat in einem wichtigen Punkte diese seine eigene Blickrichtung preisgegeben: er weigerte sich beharrlich, die Aristotelische Katharsis auf die Reinigung der Zuschauer von ihren aufgeregten Leidenschaften anzuwenden. Die Katharsis vollzieht sich in den Figuren auf der Bühne. Aristoteles «verstehet unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird.»⁶² Mit andern Worten: die Tragödie, die verständlicherweise der «Erregung» ihr Bestes schuldig ist, wird, in aufreizender Mißdeutung des Aristoteles, der klassischen Forderung nach der durchgängigen Bestimmtheit des Kunstwerks (und damit dem säkularisierten Theodizee-Gedanken) untergeordnet. Die Katharsis, die innere aussöhnende Abrundung, wird für alle poetischen Werke, für das Dichterische «in seiner generischen Bedeutung» in Anspruch genommen.

An Goethes Stücken erfuhr die Zeit das schlechthin Dichterische; über die «Iphigenie» schrieb ihm Schiller unterm 26. Dezember 1797: «Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke teils an mir selbst, teils an andern erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen»⁶³, wobei mit «tragisch» die Summe des «pathologischen Interesses», der Gefühls-Investition gemeint ist, die der «tragische Dichter» in Schillers Sinne seinem «Kreise» zumutet. Grundsätzlich glaubte Schiller den Freund als «Dichter in

seiner generischen Bedeutung» auch zum Theaterdichter qualifiziert; was Goethe an der Theaterpraxis «genierte», suchte er in den «nicht poetischen Erfordernissen»: «... vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle *poetischen* Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen.» (Schiller an Goethe)⁶⁴ Mit zunehmendem Alter wuchsen die Bedenken Goethes in Ansehen eben dieser «nicht poetischen Erfordernisse»: «Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen.»⁶⁵ Deshalb sind die Schauspieldichter aus der serenen Sphäre des alten Goethe, aus dem Raum der «Wanderjahre» und, im besonderen, aus der «Pädagogischen Provinz» verbannt. Der Wilhelm der «Wanderjahre» erinnert sich nur mit Vorsicht der theatralischen Abenteuer seiner Jugend: «Indessen ward Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Geist durch das Theater übermäßig beschäftigt; wie weit ich hier geführt und verführt worden, darf ich nicht wiederholen.»⁶⁶ Schillers «nicht poetische» Erfordernisse werden nun massiv und rabiat auf einen einfacheren Nenner gebracht: «... das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraus»⁶⁷. Die «müßige Menge», die Zuschauer fehlen in der «Pädagogischen Provinz»; die Zöglinge können sich dichtend zu solchen «Gaukeleien» nicht entschließen, «mit erlogener Heiterkeit, oder geheucheltem Schmerz, ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in der Masse zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen»⁶⁸. Mag sich dabei Goethe, «der Redakteur dieser Bogen», auch «mit einigem Unwillen» in dieser Theaterfeindlichkeit Einhalt gebieten⁶⁹, dem

Leser wird er seine tief zwiespältige Einstellung zum Drama als poetischer Gattung nicht mehr so leicht ausreden. «Das Theater . . . hat einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst noch Handwerk, noch als Liebhaberei verleugnen kann.»⁷⁰ Eingedenk dieser Zweideutigkeit gelangte Goethe in seinem Vorschlag zur Einführung der deutschen Sprache in Polen dazu, herumziehende Theatergesellschaften in Aussicht zu nehmen, denen aber jedes lebendige Theater untersagt sein müßte. Imagination und Leidenschaft dürften nicht angesprochen werden – es käme lediglich auf «die realen Äußerungen der Sittlichkeit» in Alltagsdialogen an.⁷¹

Doch nicht bloß die Schauspieldichter sind das Opfer von «Übermaß», sind bestimmt von dem Erfordernis ihrer Kunst, zu erregen, «den pathologischen Anteil des Publikums» für ihre «Zwecke zu benutzen»⁷². «Leidig» werden die Dichter jeder Gattung, falls sie der «Erregung» folgen, sie in ihren Lesern erzielend. Dieses «Übermaß» scheint mit der dichterischen Potenz als solcher zusammenzugehören; der schöpferische Quell, der im Dichter und Künstler entspringen muß, soll er seine Hände ins vergoldende Wasser halten, scheint nicht von allem Anfang an rein und ungetrübt zu fließen. Goethe hat mehrfach von diesen inneren und ursprünglichen Antrieben im Dichter zwiespältig gesprochen. Antonio nennt sie an Tasso ironisch den «hohen Dichterschwung»⁷³. In einem monologischen Zornausbruch gegen Lavaters Schrift «Nathanael», eine «leidig apostolisch-kapuzinermäßige Deklamation des Züricher Propheten»⁷⁴, wirft Goethe Lavater in einem Paralipomenon zur Italienischen Reise «Salbaderei», «diesen *Dichter Sinn*, diese poetische Cons(equenz?), Lüge zur Wahrheit zu machen», vor⁷⁵. Vom selben «Dichter Sinn» ist andernorts die Rede als von «irgend Poesie»⁷⁶, von der «Lust zur Erfindung»⁷⁷ und von der «dunklen Dichterlust»⁷⁸. Diese «dunkle Dichterlust», die dem Dichter als verführerische Gewalt sich zeigt, diese «Produktivität ohne Urteil» ist in Goethes Kunstbewußtsein allezeit dem Krankhaften und Hypochondrischen zunächst beheimatet gewesen. «Über die Produktivität ohne Urteil, Lust zur Erfindung, Märchen zu ersinnen. Kann auch hypochondrisch sein.»⁷⁹ Wer-

thers Mentalität ist denkbar ästhetisch und poetisch, doch ist er sozusagen der Dichter à rebours, der in «Ahnung und dunkler Begier» lebt: so sehr ist dieser in sich selber versunkene Mensch erfüllt von «dunkler Dichterlust», daß jede äußere Wiedergabe derselben unmöglich wird. «Träumend in die Welt zu lächeln» – mehr gelingt ihm nicht. Möglicherweise in Erinnerung an Contis Behauptung in der «Emilia Galotti», Raffael wäre auch das größte malerische Genie gewesen, hätte er das Unglück gehabt, ohne Hände geboren zu sein, schreibt Werther: «Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken.»⁸⁰

Das «Urteil», dem die «Produktivität» unterstehen muß, soll sie nicht diese «dunkle Dichterlust» bleiben, bezog bei Goethe die Maßstäbe letztlich vom Auge. Goethe fordert statt «dunkler Dichterlust» nicht bloß vom Landschaftsmaler «geschärften Maltersinn»⁸¹. Das Auge lediglich verbürgte ihm Umsicht, Freiheit, «Folge», von welcher der reife Goethe Leben, ja Fortleben nach dem Tode erwartete⁸². Die «leidigen Dichter» sündigen gegen das maßgebende Auge und die Natur und Leben gewährende «Folge» wie die Revolution, die so recht dazu gemacht ist, «Poesie und Kunst zu verderben, weil sie den Geist» aufregt und entzündet, «ohne ihm einen Gegenstand zu geben. Er empfängt dann seine Objekte von innen, und die Mißgeburten der allegorischen, der spitzfindigen und mystischen Darstellung entstehen.»⁸³ Goethe konnte dieser Diagnose Schillers (Brief vom 2. August 1799) beistimmen. Leidige Dichterlust und revolutionäre Verworrenheit mußten ununterscheidbar werden, weil beide sich der Instanz des Auges, d. h. der Übersichtlichkeit entwunden hatten. Die «ins Wilde und Triste gehenden Tendenzen»⁸⁴, die Goethe an der zeitgenössischen Kunst, Dichtung und politischen Wirklichkeit zu verurteilen nicht müde ward, waren ihm Nachwehen der Revolution sowohl als auch ständig neu emporschießende Eintagsblumen jener Lust, «seiner Einbildungskraft weder Maß noch Ziel zu setzen»⁸⁵.

Die französischen Abominationen

Für die Nähe des Dichters zum effekthascherischen Bänkelsänger und zum Gaukler («... denn Gaukler und Dichter / Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern»⁸⁶) sah sich Goethe nie um Beispiele verlegen. Wie hat er, trotz seines Glaubens an das weltliterarische Phänomen der Globisten, gegen die zeitgenössische romantische Literatur Frankreichs die Speere seines Zorns in der Hand gewogen! Gewiß, der Hauptgrund manchen Urteils ist nicht viel mehr als die Langeweile und der Überdruß eines alten Mannes. «Wenn die Franzosen sich mausig machen, so will ich es ihnen noch vor meinem seligen Ende recht derb und deutlich vorschagen. Ach, wenn man so lange gelebt wie ich und über ein halbes Jahrhundert mit so klarem Bewußtsein zurückschaut, so wird einem das Zeug alles, was geschrieben wird, recht ekelhaft.»⁸⁷ Doch waren diese Anwandlungen schnell verfliegende Stimmungen – überdies mit dem Rechte eines Lebens erworben, das sich nie «mausig» gemacht hatte. Der Unmut bekräftigt sich zudem als tiefer begründet mit eben jener Gabe des Bewunderns, die Goethe als Talent lebenslang sein eigen nannte, im Alter indes zum Genie entwickelte. «Je haïs les gens qui n'admirent rien, car j'ai passé ma vie à tout admirer.»⁸⁸

In den «Abominationen» der zeitgenössischen französischen Literatur fand er die «leidigen Dichter» am Werk, um den vergänglichen Effekt wettlaufend, dem Tageserfolg verfallen, um der «Erregung» willen «grenzenlose Schrecknisse» erfindend. Das «vorzügliche Talent des Victor Hugo» sieht er befangen in dem «unseligen Kreise der Zeit»; «das Allerhäßlichste mit dem Allerschönsten zu vermählen, das ist es, wozu sie in ihrem Elemente gezwungen sind»⁸⁹. Sie endigen in Lob und Tadel nie; den «leidigen Dichtern» ist das Leben auseinandergefallen in das bucklige Monster und den unirdischen Engel Esmeralda. Während Goethe an Balzacs «La Peau de Chagrin» lobt, wie es «sich zwischen dem Unmöglichen und Unerträglichen mit Energie und Geschmack hin und her bewegt und das Wunderbare als Mittel, die merkwürdigsten Gesinnungen und Vorkommenheiten sehr konsequent zu

brauchen weiß»⁹⁰, wird Victor Hugo getadelt, weil er «das Unmögliche und das Unerträgliche dargestellt» hat und, «anstatt es durch ein Wunder zu verknüpfen, durch eine seltsame Realität, die uns nur Augenblicke besticht, zu vereinigen gesucht»⁹¹. «Notre Dame de Paris» erschien Goethe als «das abscheulichste Buch, das je geschrieben worden . . . Seine vorgeführten sogenannten handelnden Personen sind keine Menschen mit lebendigem Fleisch und Blut, sondern elende hölzerne Puppen, mit denen er umspringt, wie er Belieben hat, und die er allerlei Verzerrungen und Fratzen machen läßt, so wie er es für seine beabsichtigten Effekte eben braucht. Was ist das aber für eine Zeit, die ein solches Buch nicht allein möglich macht und hervorruft, sondern es sogar ganz erträglich und ergötzlich findet!»⁹² Kein Wunder war es, daß Hugo sein schönes Talent zugrunde richtete und prostituierte, «s'il s'avise de faire en une seule année deux tragédies et un roman, s'il travaille par commande pour gagner des sommes énormes» (Sorct)⁹³. In der Effekthascherei und der kaninchenhaften Produktion der neuern französischen Dichter fand Goethe, dem zeitlebens Ungeduld und Übereilung zu den Hauptgebrechen des Menschen gehörten, den Grund für das Verkommen ihres Talentes. Er hält ihnen den Begriff der Stufe entgegen. «Die Darstellung edler Gesinnungen und Taten fängt man an für langweilig zu erklären, und man versucht sich in Behandlung von allerlei Verruchtheiten. An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampire, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen. Dergleichen ist pikant! das wirkt! – Nachdem aber das Publikum diese starkgepfefferte Speise einmal gekostet und sich daran gewöhnt hat, wird es nur immer nach Mehrerem und Stärkerem begierig. . . In diesem Jagen nach äußeren Effektmitteln aber wird jedes tiefere Studium und jedes stufenweise gründliche Entwickeln des Talentes und Menschen von innen heraus ganz außer acht gelassen.»⁹⁴ Zelter schreibt er, wie er «durch das Strudeltagsgelese in die grenzenlosen Schrecknisse der neusten französischen Romanliteratur» «hineingeschleppt worden» ist. «Ich will mich kurz fassen: *es ist eine Literatur der Verzweiflung*. Um augenblicklich zu wirken (und

das wollen sie doch, weil eine Ausgabe auf die andere folgen soll) müssen sie das Entgegengesetzte von allem, was man dem Menschen zu einigem Heil vortragen sollte, dem Leser aufdringen, der sich zuletzt nicht mehr zu retten weiß. Das Häßliche, das Abscheuliche, das Grausame, das Nichtswürdige, mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen, ins Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft. Man darf und muß wohl sagen *Geschäft*: denn es liegt ein gründliches Studium alter Zeiten, vergangener Zustände, merkwürdiger Verwicklungen und unglaublicher Wirklichkeiten zum Grunde...»⁹⁵ Den «gräßlichen Vampyrismus mit allem seinen Gefolge»⁹⁶ bedachte Goethe im Zweiten Faust in der Mummenschanz mit einer sarkastischen Zwischenbemerkung: «Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessantesten Gespräch mit einem frisch-erstandenen Vampyren begriffen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte; der Herold muß es gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie hervor, die, selbst in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verliert.»⁹⁷ Es ist ferner darauf hinzuweisen, daß selbst sein Verhältnis zu Byron, dem «Dichter ohne gleichen»⁹⁸, Trübungen hatte im Gedanken an sein «wild und unbehaglich ausgebildetes Talent»⁹⁹, an sein «wüstes Leben mit Hunden, Affen, Pfauen, Pferden; alles ohne Folge und Zusammenhang»¹⁰⁰. Dessen Leser hat Goethe in einer Unterhaltung mit dem General W. Congrève als diejenigen bezeichnet, «dont le cœur est fort et la tête brûlée»¹⁰¹.

Soviel war zu sagen von den «leidigen Dichtern», deren Schreiben Maßlosigkeit ist und billiges Haschen nach dem Effekt – «alles ohne Folge und Zusammenhang». Wir haben aber gesehen, wie tief die Frage nach den «leidigen Dichtern» in das Eigenste und Innerste des Dichters, seiner Möglichkeiten und Versuchungen, führt.

Leidige Magie

Die Frage bleibt, woher Goethe das Recht zu der Klage hatte, woher er – mit Worten, die weniger des Moralisierens verdächtig sind – die Möglichkeit nahm, sich von den «leidigen Dichtern» auszunehmen.

Denn wer das große Schema zu Faust II mit Aufmerksamkeit liest, wird in der frühen Erichtho-Konzeption Goethes alles Vampirische, Blutgierige finden, über das sich die Zauberin bei den «leidigen Dichtern» beklagt. Plante doch Goethe: «Hier auf der Heide treffen sie zuerst mit Erichtho zusammen, welche den unutilgbaren Modergeruch dieser Felder begierig einzieht.»¹⁰² Kein Zweifel, unter dem Eindruck der Lektüre des M. Annäus Lucanus war Goethe selbst ein «leidiger Dichter».

Wie haben wir uns das vorzustellen? Wilhelm Emrich hat in seinem bereits erwähnten Faust-Buche (S. 308 ff.) vom «Historischen» der Frühkonzeption der Klassischen Walpurgisnacht gesprochen. Goethe hängt noch am Konkret-Geschichtlichen, am Politisch-Realen des Entscheidungskampfes zwischen Cäsar und Pompejus auf der Pharsalischen Ebene, an der Erinnerung jener «sorg- und grauenvollsten Nacht». In dieser Konzeption mußte Erichtho noch eine große Rolle spielen, als Magierin und vampyrisches Wesen. Doch mit Goethes Hinwendung zum Phänomenal-Klassischen, weg vom Kampf zwischen den politischen Mächten zu einem «ewig sich wiederholenden Naturkampf zwischen Gewalt und Gewaltigerem», verlor Erichtho ihre «Magie». Denn diese Magie konnte niemals etwas anderes sein als die «Zitierung gewesener Dinge», als die Herrschaft über die sinnlose Wiederholung geschichtlicher Vergangenheit. Die «Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in Eins» wird in «Dichtung und Wahrheit» als eine «Anschauung» bezeichnet, «die etwas Gespenstermäßiges in die Gegenwart brachte»¹⁰³. Die Herrenhuter Brüdergemeinde «hatte hierin etwas Magisches», daß sie an den ersten Zeiten der Apostel anknüpfte, «daß sie jenen ersten Zustand fortzusetzen, ja zu verewigen schien»¹⁰⁴. Autographen schätzte Goethe als Blätter «von unendlichem Wert», da durch ihre Handschrift ihm vorzügliche Menschen «auf eine magische Weise vergegenwärtigt» würden¹⁰⁵. Das Historische besitzt für Goethe «magische Unergründlichkeit»; «das ‚Magische‘ ist Ausdruck der unergründlichen historischen Schönheit» (Emrich, S. 146). Die Macht Erichthos als «Magierin» ist nur auszudenken in einem Raum, wo es Gewesenes, Einmalig-Vergangenes

gibt. Und konsequent ist sie als Verwalterin dieses Gewesenen die Bewohnerin von Gräbern und Totengrüften, kann das Leben nicht ertragen und flieht vor der lebendigen Flamme des Homunculus zurück an ihren Moderort. «Ich wittre Leben. Da geziemen will mirs nicht»¹⁰⁶. Die endgültige Ausführung des Erichthomonologs muß gegenüber dem, was geplant war, als fragmentarisch bezeichnet werden: doch hängt auch sie zusammen mit dem Sieg des «Klassischen», mit der Verwandlung des «tatsächlich Historischen» in «ein symbolisches Naturphänomen». Mit der Besinnung auf das Klassische der Walpurgisnacht verlor Erichtho nicht nur die «Magie», sondern ebenso ihr vampyrisches Wesen, ihren Schauer.

Die Berechtigung zur Klage über die «leidigen Dichter», welche sie im «Übermaß» als ein vampyrisches Ungeheuer verlästern, kommt also aus diesem Verlust an «Magie», an Schauer. Das heißt aber doch wohl nichts anderes: Erichthos Schöpfer, Goethe, beklagt sich über jene Dichter, die dem Konkret-Historischen verfallen sind und sich nicht zu seiner «Umsicht», zu seinem «Maß» durchfinden.

Diese innere Freiheit, die von der Frühkonzeption zu der heute vorliegenden Fassung der Klassischen Walpurgisnacht errungen wird und die Dichterklage ermöglicht, läßt sich auch anders als mit «Maß» bezeichnen. «Das Maß, das uns allein vor dem Verlust der Freiheit, dem Verlust der Umsicht, vor der Übermacht des Jetzt und Da bewahren kann. . . Diese Tugenden – ich zitiere Emil Staiger, «Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters» (Zürich/Leipzig 1939), S. 141 – faßt Goethe zusammen in das Wort ‚Entsagung‘.» Damit fällt Goethes feierlichstes Wort, eine beschwörende Vokabel, die seinem ganzen Leben verbunden ist, soweit dieses darnach strebte, im Wechsel die Dauer, im Vergänglichen das Zeitlose, im Geschichtlichen den immer sich erneuernden Ursprung zu erkennen und in seiner Kunst festzuhalten – so recht «ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt wie schwerer Honig aus den hohlen Waben» (Hofmannsthal). Doch halten wir uns für noch nicht hinreichend vorbereitet, uns dem in diesem *einen* Wort verwahrten Mysterium entschiedener zu nähern; ein

intimeres Eindringen bleibt einer späteren Gelegenheit, die sich im Laufe dieser Untersuchung ergeben wird, vorbehalten.

Was die Entsagung für den ganzen Bereich des Daseins leistet, vollbringt die «Ironie» für die Freiheit des Dichters auf der Ebene mehr des Handwerklichen.

Goethes Ironie

Goethes Ironie gehört der Geistsphäre an. Wo es heißt, daß der «höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche *Geist* nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden», wird die «Ironie» als eine seiner Erscheinungsformen unter den Dichtern des Orients genannt¹⁰⁷. Goethes Ironie ist ein Akt der Frömmigkeit, sie ist das im Geiste verwirklichte Oszillieren zwischen Ewigem und Vergänglichem. Wir haben Goethes schöpferische Sprache als «symbolisch» ihrem Wesen nach erkannt: als Ursprung, der sich unermüdlich in den Strom der Geschichte, den Fluß der Zeit erzeugt. Deshalb muß «Ironie» dieser Sprache wesentlich beigeordnet sein: denn in ihr lebt sich die Paradoxie dieses Symbolbegriffs, das In- und Miteinander von Ewigem und Zeitlichem, von Dauer und Wechsel, geistig dar. Goethe war sich bewußt, daß er sich mit der Bezeichnung «Ironie» «eines gewagten Wortes» bediente – sah sich aber dazu genötigt, denn «eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich, und das Erfahrungsergebnis, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll»¹⁰⁸. Die Ironie vermittelt so zwischen Empirie und Abstraktion, zwischen Erfahrung und Idee, zwischen Bild und Bildsinn – das Positive, Erfahrene ist da, deutet aber «ironisch» an, daß es auch noch etwas anderes ist, insofern es einem übergeordneten Zusammenhang ebenso zugehört wie der Zeitlichkeit und Geschichte. Die Ironie erhält dem Positiven «die Eigenschaft des Problems», wie Goethe an den Grafen Kaspar von Sternberg schreibt. Denn «mit dem Positiven muß man es nicht so ernsthaft nehmen».¹⁰⁹

Daß dieses Nicht-Ernstnehmen des Positiven «toternst» (Emrich) gemeint ist, beweist Goethes eigenartige Charakterisierung

Kants als eines Ironikers. «Kant beschränkt sich mit Vorsatz in einem gewissen Kreis. Und deutet ironisch immer darüber hinaus.»¹¹⁰ Das Verfahren des «köstlichen Mannes» heißt deshalb einmal «schalkhaft ironisch»¹¹¹.

In der Leistung, dem Positiven «die Eigenschaft des Problems» zu erhalten, berührt sich Goethes «Ironie» mit der «romantischen Ironie», die ebenfalls sich bemüht, das Einzelne zu verfremden, problematisch zu machen, um in der Vorläufigkeit alles geschichtlichen Seins sich des «Progresses» zu versichern. Doch ungleich der «romantischen Ironie», die bis zur nihilistisch-totalen Entwertung der geschichtlichen Welt fortschreitet und diese schließlich nurmehr zum bloßen Anlaß und Vorwand für einen abstrakt und abstrakter werdenden Geist nimmt, ist Goethes «Ironie» ein frommer Akt des «Maßes». Sie ist Freiheit von und Freiheit zu etwas, beide ineins; «Pathos der Mitte» (Thomas Mann); die heiter zu nennende Vermittlung von der «Mitte», dem «Besonderen, unsern Sinnen Angemessenen» nach «jenen Regionen», welche dieses «Besondere» herangebracht haben: nach «dem Größten» und «dem Kleinsten», nach Makrokosmos und Mikrokosmos¹¹². Als tiefes Verfallensein an die «Unergründlichkeit» der Wahrheit und als gleichzeitiges Wissen, daß das «Ungeheure», das «Absolute» nur durch den «Schleier» anschaulich und Menschenmaß zuträglich wird, hat diese «Ironie» spezifische Inhalte der Goetheschen Welt- und Lebensbewältigung in sich aufgenommen.

Vom alten Bodmer, den Goethe mit seinen Kumpanen auf der ersten Schweizerreise im Schönenberg besuchte, heißt es in «Dichtung und Wahrheit», daß er sich auf das Entzücken, das die «Kraftnarren» (Bodmer) für die Fernsicht aus den Fenstern seines Hauses bezeugten, behaglich und wohlwollend einließ: «Er ward, wenn man so sagen darf, ironisch teilnehmend»¹¹³.

Ironie erscheint in Verbindung mit Behagen. Bei Goethe ist sie dem Menschen nicht, wie bei den Romantikern, die Bescheinigung seiner irdischen Heimatlosigkeit, sondern, untrennbar, Anlaß und Ausdruck seines Behagens und seiner Heiterkeit – jener Stichworte also, die nicht bloß Goethes Vertrauen in eine lebenswerte Ordnung der Welt ausdrücken, sondern in ihm zugleich die

Welt zu einer lebensmöglichen machen. Die «Ironie» – als Teilhaberin am Geiste, am «Vorwaltenden des oberen Leitenden» – ist Garantie dafür, daß diese «Behaglichkeit» «fromm» ist und deshalb himmelweit (im wahren Wortverstande) entfernt von jeder Spielart des Philiströsen.

Die eben geschilderte «Ironie» gibt dem Dichter auf der Stufe der ausgeführten Erichtho-Gestalt die Überlegenheit gegenüber seiner eigenen Frühkonzeption und den «leidigen Dichtern», die sich nie zu seiner Freiheit erhoben. In Mérimées Schriften, vorab in «La Guzla. Poésies illyriques» fand Goethe dieselben «Widerwärtigkeiten» wie bei seinen «Mitgesellen»: allerlei schauerliche Motive «von Kirchhöfen, nächtlichen Kreuzwegen, Gespenstern und Vampyren». Doch fand er, daß Mérimée sie «ganz anders traktiert» habe. Sie «berühren nicht das Innere des Dichters; er behandelt sie vielmehr aus einer gewissen objektiven Ferne und gleichsam mit Ironie. Er geht dabei ganz zu Werke wie ein Künstler, dem es Spaß macht, auch einmal so etwas zu versuchen... Mérimée ist freilich ein ganzer Kerl!»¹¹⁴ Und in einem Paralipomenon heißt es, daß der Verfasser sich auch bei den «allerwiderwärtigsten Gegenständen» «gehörig und umsichtig benahm»¹¹⁵. Mit andern Worten: Mérimées «Ironie», sein «umsichtiges» und «gehöriges» Verhalten, sein «ironisches», vor jeder Insistenz zurückzuckendes Verhältnis zu den «grenzenlosen Schrecknissen» der gewählten Motive, die experimentierende Lust, «auch einmal so etwas zu versuchen», heben ihn über die «leidigen Dichter», welche neben ihm um die Gunst der Leser buhlen.

Vergegenwärtigen wir uns zusammenfassend und abschließend: Erichtho hat an sich weder Wesen noch Schein. Sie gewinnt ihre «Persönlichkeit» erst aus einer bestimmten Hinsicht – in ihr findet der dem Historisch-Einzelnen Verfallene die mächtige Zauberin, die Hexe, den Vampyr; doch vor dem Blick des Klassikers, der im Vergänglichen die Ordnung des Ewigen erkennt, birgt sie sich in ihren Totengrüften, bar jeder Magie und jeden Schauders.

Ihre Klage gegen die «leidigen Dichter» kann deshalb niemals allein die ihre sein. Sie ist vielmehr die Klage des Klassikers, der dem Problem «Erichtho» gegenüber seine «Mitgesellen» versagen sieht.

ANMERKUNGEN

- ¹ I 7,36f.
- ² A 20,444
- ³ I 7,76
- ⁴ II 10,207
- ⁵ I 2,313
- ⁶ I 15a,110,
V. 7005ff.
- ⁷ I 15a,205,
V. 9142
- ⁸ I 51,122ff.
- ⁹ IV 2,154f.
- ¹⁰ I 21,127ff.
- ¹¹ A 24,616
- ¹² A 24,107
- ¹³ I 5a,207
- ¹⁴ A 24,730
- ¹⁵ B II 228,
Nr. 1561
- ¹⁶ I 51,125;
I 21,131
- ¹⁷ I 14,13,
V. 156f.
- ¹⁸ M I 240
- ¹⁹ A 24,340
- ²⁰ I 15a,241
- ²¹ M I 273
- ²² IV 21,152ff.
- ²³ I 41a,128
- ²⁴ III 4,356
- ²⁵ I 7,115
- ²⁶ III 1,109
- ²⁷ A 24,116
- ²⁸ I 7,115
- ²⁹ B IV 343,
Nr. 2933
- ³⁰ II 7,347
- ³¹ IV 20,27
- ³² I 42b,151f.
- ³³ I 49a,142
- ³⁴ I 10,296,
V. 1066f.
- ³⁵ I 42b,211;
IV 23,226
- ³⁶ I 16,160,
V. 205f.
- ³⁷ I 6,6,
V. 39ff.
- ³⁸ I 7,102
- ³⁹ I 10,111,
V. 165ff.
- ⁴⁰ I 16,332
- ⁴¹ M II 259
- ⁴² M II 474
- ⁴³ IV 1,8
- ⁴⁴ IV 2,120
- ⁴⁵ IV 4,253
- ⁴⁶ I 10,303,
V. 1179f.
- ⁴⁷ I 10,318,
V. 1525f.
- ⁴⁸ I 19,124
- ⁴⁹ B IV 135,
Nr. 2703
- ⁵⁰ IV 1,179
- ⁵¹ I 18,325f.
- ⁵² I 18,325
- ⁵³ I 36,283
- ⁵⁴ I 22,157
- ⁵⁵ I 42b,116
- ⁵⁶ IV 20,96
- ⁵⁷ B IV 480,
Nr. 3115
- ⁵⁸ A 20,484
- ⁵⁹ I 16,192,
V. 35ff.
- ⁶⁰ IV 8,339
- ⁶¹ I 41b,220
- ⁶² I 41b,248
- ⁶³ A 20,477
- ⁶⁴ A 20,466
- ⁶⁵ I 41b,251
- ⁶⁶ I 25,55
- ⁶⁷ I 25,19
- ⁶⁸ I 25,19f.
- ⁶⁹ I 25,22
- ⁷⁰ I 25,20
- ⁷¹ I 42b,19
- ⁷² IV 19,19
- ⁷³ I 10,163,
V. 1431
- ⁷⁴ I 32,107
- ⁷⁵ I 32,446
- ⁷⁶ A 24,58
- ⁷⁷ B II 135,
Nr. 1425
- ⁷⁸ IV 5,140
- ⁷⁹ B II 135,
Nr. 1425
- ⁸⁰ I 19,8

- | | | |
|-----------------|-----------------|---------------|
| 81 IV 5,140 | 93 B IV 400, | 103 I 28,284 |
| 82 A 24,308 | Nr. 3008 | 104 I 28,303 |
| 83 A 20,737 | 94 A 24,727 | 105 IV 23,6 |
| 84 III 13,180 | 95 IV 48,242f. | 106 I 15a,111 |
| 85 IV 42,112 | 96 I 42a,282 | V. 7036 |
| 86 M I 323 | 97 I 15a,31, n. | 107 I 7,76 |
| 87 B IV 254, | V. 5298 | 108 II 1,XII |
| Nr. 2810 | 98 I 36,297 | 109 IV 41,169 |
| 88 B IV 370, | 99 I 42b,177 | 110 II 13,448 |
| Nr. 2961 | 100 B III 148, | 111 II 11,54 |
| 89 III 13,92f. | Nr. 2303 | 112 IV 42,198 |
| 90 III 13,152f. | 101 B III 187, | 113 I 29,109 |
| 91 III 13,153 | Nr. 2327 | 114 A 24,728 |
| 92 A 24,760 | 102 I 15b,203 | 115 I 42a,282 |

NACHWEISE

DER überwältigende Reichtum von Goethes zu Lebzeiten veröffentlichtem und unveröffentlichtem Werk tritt bis heute vollständig nur in der sog. *Weimarer- oder Sophienausgabe* (Weimar 1887 ff.) zutage; die vorliegende Arbeit mußte sich denn auch zur Hauptsache, trotz der Unübersichtlichkeit und den vielfach gerügten Unebenheiten dieses editorischen Unternehmens, auf dessen Corpus beziehen: Zit. Abteilung röm. Ziffer Band arab. Ziffer, Seite arab. Ziffer. Also z. B. II 4,23 – Abteilung II (Naturwissenschaftliche Schriften), Band 4, Seite 23.

Auf die Zitate wurden vielfach die Regeln der modernen Rechtschreibung und Zeichensetzung angewendet. Die Legitimation dazu ist die Einsicht, daß die Sophienausgabe es dabei bewenden ließ, nach einer flüchtigen Revision den gedruckten Text der Ausgabe letzter Hand zu vulgieren, ohne sich darüber im klaren zu sein, daß dieser weniger ein Werk Goethes als dasjenige seines Beauftragten Göttling war. Wie willkürlich und widersprüchlich der Jenaer Philologe und Korrektor in Problemen der Orthographie und Interpunktion verfahren ist, zeigt Ernst Grumach in seinen «Prolegomena zu einer Goethe-Ausgabe» (Neue Folge des Jahrbuchs der Goethesellschaft, 12. Bd. 1950, Weimar 1951, S. 60 ff.).

Goethes Gedichte zitiere ich nach der von Emil Staiger besorgten und erläuterten Ausgabe, die dreibändig in der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur (Zürich 1949) erschienen ist: Zit. M Band röm. Ziffer, Seite arab. Ziffer.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller wird nach dem zwanzigsten, von Karl Schmid betreuten Band der Artemis-Gedenkausgabe (Zürich 1950) angeführt: Zit. A 20, Seite arab. Ziffer.

Wo das in diesen beiden Ausgaben mitgeteilte Material nicht ausreicht (M beispielsweise fehlen die Xenien und der Divan ebenso wie die Übersetzungen), wird auf die Sophienausgabe zurückgegriffen.

Goethes Gespräche («Leben in Zeugnissen aus seinem Umgang»), mit Ausnahme der Eckermannschen, sind nach der Gesamtausgabe zitiert, die Flodoard Frh. von Biedermann nach der

Sammlung seines Vaters Woldemar in fünf Bänden (Leipzig 1909ff.) herausgegeben hat: Zit. B Band röm. Ziffer Seite arab. Ziffer. Die Gespräche mit Eckermann werden nach dem 24. Band der Artemis-Gedenkausgabe (Zürich 1948) angeführt, der von dem Gesamtherausgeber der AGA, Ernst Beutler, bearbeitet ist: Zit. A 24, Seite arab. Ziffer.

Flodoard von Biedermann hat bis zu seinem Tod weiter gesammelt, berichtigt und Quellen studiert. In seinem Manuskript, das seit zwanzig Jahren abgeschlossen vorliegt, hat sich die Biedermannsche Dokumentensammlung seit ihrer zweiten Veröffentlichung 1909–II um etwa 1800 zeitgenössische Originalzeugnisse zur Charakteristik Goethes vermehrt (vgl. die Mitteilung von Adalbert Eischenbroich, dem Herausgeber der Biographien über Woldemar und Flodoard von Biedermann, in «Die Neue Zeitung», München, 5. Juni 1952). Bis heute sind diese durch Druck nicht zugänglich geworden; die Lücke, die sie für unsere heutige Goethe-Kenntnis bedeuten, sei gerade im Anschluß an die vorgelegte Untersuchung als empfindlich in Erinnerung gerufen.

Die zu Rate gezogene Sekundärliteratur wird im Text fortlaufend angezeigt. Der Leser wird durch die dabei wiederkehrenden Namen mühelos erfahren, welche früheren Unternehmungen im Zusammenhang dieser Arbeit wahrhaft folgenreich wurden. Doch möchte ich nachdrücklich darauf hinweisen, daß dergleichen Hinweise immer ein notdürftiger Behelf sein werden, in welchem sich nur gerade die äußerlichste Abhängigkeit mitzuteilen weiß. Daß wahre Dankbarkeit mit dieser oder jener angeeigneten Lese Frucht ihr Auslangen nicht findet, erkenne ich deutlich genug, wenn ich mir vergegenwärtige, was ich meinem verehrten akademischen Lehrer, Herrn Prof. Emil Staiger, für stoffliche Voraussetzungen und Anregungen weitester Art schuldig geworden bin.

INHALT DER GANZEN ABHANDLUNG

EINLEITUNG

Platon: Dichten ist Mangel an Sachkenntnis	9
Kierkegaard: Dichten ist unglückliche Verliebtheit in Gott	13
Goethes Dichterkritik: der methodische Ansatz ihrer Darstellung	17

ALEKTO

Von der Macht des Dichters	21
Schöpferische Sprache als symbolischer Akt	24
Die Versuchung zur Maßlosigkeit	28
Die dunkle Dichterstimmung	33
Die französischen Abominationen	37
Leidige Magie	39
Goethes Ironie	42

MEGÄRA

Priester und Dichter in der «Iphigenie»	45
Unmut: Das Schicksal der Tantaliden	51
Reinheit und Objektivität	56
Einbildungskraft, Phantasie und Imagination	62
Goethes Umsicht	68
Der große und der symbolische Gegenstand	72
Die «Hydra der Empirie» und die Urphänomene	77
«Im Reinen und im Rechten»: Stil	82
Der Autorgeist	87
Der Witz als Bequemlichkeit	92
«Weg mit Karikaturen!»	97
Dunkel, düster, trübe, verworren	102
«Feigen will es!»	106
Der sanskulottische Charakter der Elemente	110
Neptunier und Vulkanier	115
Der leidige Dichter nimmt die Partei der «kolossalen Gegner»	120
Die Verdüsterung im Lichte von Goethes Elementenlehre	123
Das Geschäft der Bänkelsänger	128
Interferenzerscheinungen von Auge und Welt	132

Zettel und Einschlag	137
Die Welt durch das «Augenglas der Liebe»	141
Die goldne Zeit der Dichter	146
«Die Kunst soll das Penible nicht vorstellen»	152
Gesellige Schonung	156
«Bleibe das Geheimnis teuer!»	161
Goethe und «das Jammerbild am Holze»	165
Ipbigeniens schöpferischer Menschenglaube	168

TISIPHONE

Phraseologie und Tradition	173
Hypochondrie und Misanthropie	177
Die Disproportion des Talents mit dem Leben	182
Goethes Heiterkeit	185
Der Preis der Heiterkeit: die Entsagung	190
«... muß man lieben, um zu dichten»	196
Eine Gesellschaft von Freunden	200
Uneigennützige Liebe macht die Welt bewohnbar	205
«Erkenne dich!»	208
Goethe leugnet die tragische Notwendigkeit	212
Das Mysterium des Schlags	215
Der Verzicht auf Fausts Proserpina-Rede	219
Der magische Dichter	225
Der enkomiastische Dichter	230
Goethes Bedenken gegen die Sprache	234

SCHLUSS

Goethes Klassik und Antikenverehrung	239
Das «Ungeheure»	244
Goethes Urentscheid: symbolisch ist nur das Gesunde	248
Das ästhetische Phänomen	252
Kunst ist auch Mitteilung	259
Liberal – «d'une manière abstraite»	262

ANMERKUNGEN · NACHWEISE	268
-------------------------	-----

LEBENS LAUF

Ich wurde am 30. April 1928 in Winterthur als Bürger dieser Stadt geboren. Dasselbst besuchte ich die Elementarschule sowie, vom Frühjahr 1941 bis Herbst 1947, das Gymnasium. Nach bestandener Maturität (literarischer Typus mit Griechisch) begann ich an der Universität Zürich ein Fachstudium: mein Hauptinteresse galt der Germanistik und Anglistik, daneben hörte ich über Philosophie, Didaktik und nichtgermanische Literaturen.

Neigung und wirtschaftliche Überlegungen veranlaßten mich, die schon während der Gymnasialzeit als Steckpferd betriebene Zeitungsschreiberei in den Stand eines Berufes zu erheben. Freier, zumeist literarischer Journalismus wurde anfangs Oktober 1950 mit einer Redaktorenstelle an der «Weltwoche» vertauscht.

Mein Dank gilt den akademischen Lehrern, vor allem den Herren Professoren E. Dieth, R. Hotzenköcherle, E. Staiger, H. Straumann, M. Wehrli und M. Zollinger, deren Vorlesungen und Übungen ich mit Gewinn besuchte. Zu danken habe ich außerdem Herrn K. von Schumacher, dem Herausgeber der «Weltwoche», der mir durch großzügiges Entgegenkommen in der Auffassung meiner redaktionellen Verpflichtungen ermöglichte, die Studien trotz beruflicher Tätigkeit abzuschließen.

Das mündliche Doktorexamen bestand ich am 31. Oktober 1953.

